Ueber

moderne Denkmalswuth.

Von

Dr. **Max Schasler**
in Rudolstadt.

Berlin SW. 1878.

Verlag von Carl Habel.
(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)
33. Wilhelm-Straße 33.

Für die Redaction verantwortlich: Carl Habel in Berlin.

Wenn man die zahlreiche Menge von Denkmälern, die im Verlauf der letzten fünfzig Jahre, namentlich aber innerhalb der letzten Decennien, errichtet wurden, in Betracht zieht und dabei den außerordentlichen Eifer berücksichtigt, womit die betreffenden Projekte entworfen und ausgeführt zu werden pflegen, so liegt für den nur nach äußerlichen Gründen Urtheilenden der Gedanke nahe, daß sich die gebildeten Nationen unsers Jahrhunderts, und namentlich die deutsche, durch eine besonders pietätsvolle Gesinnung auszeichnen. Denn wie anders — so scheint es — könnte diese Denkmalswuth erklärt werden als aus einem tiefen Bedürfniß, die warme Erkenntlichkeit zu bethätigen, welche die Nation für die Verdienste ihrer großen Männer der näheren oder entfernteren Vergangenheit empfindet?

Es soll auch durchaus nicht geleugnet werden, daß solche edleren Motive — wieviel oder wie wenig Selbsttäuschung dabei mit unterlaufen mag, kann vorläufig dahin gestellt bleiben — in der That in vielen jener Männer, welche bei der Bildung der Denkmals-Comités, der Abfassung öffentlicher Aufrufe, der Sammlung von Beiträgen, der Anordnung von Konkurrenz-Ausstellungen u. s. f. eine großartige Thätigkeit entfalten, wirksam sein mögen; aber es sind andererseits doch allzuviel Anzeichen dafür vorhanden, daß dergleichen bessere, d. h. sachliche Motive allein zur genügenden Erklärung dieser außerordentlichen Anstrengungen nicht ausreichen. Vor Allem sehen wir den Beweis für die Krankhaftigkeit solcher Bestrebungen in der unten näher zu erläuternden Thatsache, daß man über die ästhetischen Vorbedingungen, welche bei

der Errichtung eines modernen, d. h. dem *wahren Bedürfniß und Geschmack der Gegenwart entsprechenden Denkmals* vor Allem in Frage kommen müßten, sich nicht nur in auffallender Unklarheit befindet, sondern — jedes beliebige Konkurrenz-Programm liefert dafür Beläge — auch in Hinsicht der einfachsten Prinzipien künstlerischer Wahrheit eine naive Unwissenheit bekundet, die nur ein Seitenstück in der selbstgewissen Sicherheit besitzt, womit die größten Unzuträglichkeiten und inneren Widersprüche zwischen Mittel und Zweck monumentaler Darstellungen als irrelevant und nebensächlich behandelt werden.

Es dürfte deshalb, um diesen an sich ganz lobenswerthen, aber in der Weise ihrer Durchführung meist völlig verfehlten Bestrebungen, wenn nicht ein Ziel zu setzen, so doch dieselben in eine Richtung zu lenken, welche dem Zweck einer modernen Monumentalität entsprechender ist, wohl an der Zeit sein, die Gründe der heutigen Denkmalswuth näher zu beleuchten und, daran anknüpfend, den Versuch zu machen, durch eine Verständigung über die im Wesen der Monumentalität überhaupt begründeten, weiter aber durch den eigenartigen Charakter des modernen öffentlichen Lebens sich modificirenden Vorbedingungen praktisch-ästhetischer Natur, eine klare Erkenntniß jener Unzuträglichkeiten hervorzurufen. Dieser negativen Betrachtung mag sich dann ein positiver Hinweis auf einige naturgemäße Formen anschließen, in denen sich die plastische Monumentalität zu realisiren hat, wenn sie — was doch ihr Zweck sein soll — einem wirklichen Bedürfniß des modernen Lebens entgegenkommen will. In letzter Beziehung ist vor Allem die Frage zu erörtern, ob die bisher meist übliche Form des *isolirten statuarischen Monuments* wirklich den schon im Namen des Worts ausgedrückten Zweck seiner Aufstellung, nämlich die Erinnerung an verdiente Männer in der Nation, und zwar nicht nur bei dem gegenwärtigen, sondern auch bei dem zukünftigen Geschlecht, wach zu erhalten oder wiederzuerwecken, entspreche, und ob es nicht vielleicht ganz andere oder doch wesentlich modifizirte

Formen gebe, welche jenem Zweck angemessener seien als jene bald nüchtern realistischen und dadurch leicht veraltenden, bald bis zur Unwahrheit idealisirten Portraitdarstellungen in Marmor und Bronze, wie wir sie auf unsern großen, dem geschäftlich-trivialen Tagesverkehr mit seinem unharmonischen Geräusch gewidmeten Plätzen erblicken; errichtet überdies gewöhnlich auf hohen, entweder ofenähnlichen oder mit allegorisirendem Figurenschmuck überladenen Postamenten, welche hinsichtlich ihres kompositionellen Beiwerks, das meist ein besonderes, gelehrtes Studium erfordert, dem Volke ebenso gleichgültig wie unverständlich bleiben und daneben noch die besondere Eigenschaft besitzen, den bequemen Anblick der Hauptfigur, wenn nicht zu verhindern, so doch sehr zu beinträchtigen.

Was den ersterwähnten Punkt betrifft, so kann es überhaupt auffallen, daß unsere, so entschieden oder doch dem überwiegendsten Theil nach von materiellen Interessen in Anspruch genommene Zeite ine solche lebhafte Theilnahme für anscheinend rein ideale Bestrebungen bekundet. Denn wenn schon die reine Wissenschaft heut zu Tage nur von verhältnißmäßig wenigen Vertretern als ein heiliges Feuer bewahrt wird, während die große Menge der Gelehrten ihren Beruf darin zu finden scheint, dies Feuer praktisch als Wärmespenderin für den Komfort des praktischen Lebens zu verwerthen, so sollte man meinen, daß um so mehr die Kunst, die doch in viel höherem Grade ein „Luxus" als die Wissenschaft ist, nur im Verhältniß zu ihrer praktischen Verwendbarkeit — also im weitesten Sinne als Kunstindustrie — Beachtung und Förderung finden sollte. Wir sind übrigens weit davon entfernt, hierin — weder hinsichtlich der Wissenschaft noch der Kunst — einen Nachtheil zu erblicken; namentlich in letzterer Beziehung ist ohne Zweifel die künstlerische Gestaltung des praktischen Lebens — mag man dies nun als öffentliches oder privates nehmen — als ein kräftiger Damm gegen das Ueberhandnehmen des trivialen Nützlichkeitsprinzips anzusehen, welches als der Hauptfeind jedes idealen Bedürfnisses, zuletzt die ganze menschliche Existenz entgeistigen und

den Egoismus in seiner abschreckendsten Form als gemüthlose Gewinn- und sinnliche Genußsucht befördern würde. Gleichwohl ist nicht zu leugnen, daß die Kunst im Großen und Ganzen heutzutage einen wesentlich — nicht blos industriellen, sondern — geschäftlichen Charakter angenommen hat, namentlich seitens der Künstler selbst. Es ist ein sicheres Kennzeichen für die allmälige Abnahme an organischer Lebenskraft einer Sphäre, wenn die Vertreter derselben, gleichsam im unbewußten Gefühl ihres Epigonenthums, das Bedürfniß fühlen, ihre Bestrebungen geschäftlich zu systematisiren. Was wußte man zu Phidias' und Raphael's Zeit, d. h. in den Epochen der großen plastischen und der malerischen Kunstblüthe, von Künstlervereinen (im heutigen Sinne), von Kunstausstellungen, von Künstlerkongressen, von Unterstützungsvereinen, namentlich aber von jenen durchaus systematisch gegliederten cyklischen Wanderausstellungen zahlreicher Kunstvereine (in Deutschland allein zählen wir gegen 100), welche — da ausdrücklich für sie verkäufliche Kunstwaare producirt wird — zu wahren Pflanzschulen der Mittelmäßigkeit und der Fabrikarbeit geworden sind? Allen Respekt vor dem Kunsthandwerk, das gerade zu jenen Zeiten der Kunstblüthe in hoher Achtung stand und, da es eben, nicht wie heute fabrikmäßig, sondern wirklich künstlerisch betrieben wurde, das materielle Bedürfniß selber idealisirte; allen Respekt vor dem Handwerk, das künstlerisch, aber keinen Respekt vor der Kunst, welche handwerksartig betrieben wird!

Das Publikum trägt an dieser Depravation der Kunst eine nur zu große Mitschuld; denn bei ihm herrscht auch in diesem Gebiet der traurige Grundsatz „billig und schlecht". Daher der große Erfolg, welchen die massenhafte Fabrikation der sogenannten Oeldruckbilder und anderer Kunstfabrikate gewonnen hat, womit man selbst in den glänzenden Salons der Geld-Aristokratie nicht verschont bleibt. Ueberhaupt ist es unglaublich, wie wenig Kunstsinn und wahres Kunstverständniß im Allgemeinen, selbst bei den Gebildeten der Nation, herrscht, und der Grund davon liegt wesentlich in dem

Mangel an tieferem Interesse dafür, welcher seinerseits ganz naturgemäß aus der oben angedeuteten vorherrschend praktischen oder, sagen wir es geradeheraus, materialistischen Richtung der ganzen Zeit, in der wir leben, zu erklären ist. So, um auch nach dieser Seite hin noch ein Beispiel anzuführen, ist es ein weiteres Merkmal jenes Gefühls impotenten Epigonenthums, das nur scheinbar für das Gegentheil, nämlich für ein reges Kunstinteresse spricht, daß niemals in früheren Zeiten — da die Kunst noch kein künstliches Treibhausleben zu führen brauchte, weil sie einem Naturbedürfniß des Volkes entgegen kam — soviel Sammlungen angelegt, soviel prächtige Museen gebaut und nicht nur in splendidester Weise ausgestattet, sondern auch in liberalster Art Jedem zugänglich gemacht wurden, wie in der Gegenwart. Und fragen wir uns — die Hand auf's Herz — welches tiefere und wahrhaft ästhetische Interesse (mit Ausnahme eben der Sammler selbst, der Kunstgelehrten von Fach und der Künstler) die große Menge der Nation, die Gebildeten nicht ausgenommen, daran nimmt, wie viel sie davon versteht und welchen Genuß, geschweige welche Wirkung auf ihre Seelenbildung sie davon empfängt, so wird man das Resultat im Verhältniß zu den aufgewandten Mitteln als ein sehr armseliges bezeichnen müssen. Während die abgeschmacktesten Possen und Ballets in den theuren Theatern, die halsbrecherischen Kunststücke in den Cirkus, die Lappalien der Wachsfigurenkabinette u. s. f. täglich ein zahlreiches Publikum versammeln, finden sich in unsern Museen, deren Besuch nichts kostet, hin und wieder ein paar Touristen mit dem Bädeker in der Hand, ein paar kopirende Akademieschüler oder ältliche Damen, einige Flaneurs u. s. f., aber nur sehr vereinzelt ein paar Besucher, die mit wahrhaftem Interesse und Verständniß die Werke der alten Meister betrachteten.

Wenn dies aber so ist, woher dann jener krankhafte Eifer, der im Allgemeinen für die Errichtung von Denkmälern herrscht? Ist, da — wie eben gezeigt — das allgemeine Interesse für die Kunst zu schwach erscheint, um diese Thatsache zu erklären, wirklich

das Bedürfniß, sich den Wohlthätern der Nation dadurch dankbar zu erweisen und die pietätsvolle Erinnerung an dieselben der Nachwelt zu erhalten, dazu genügend? Offen gesagt, wir glauben nicht daran; denn einmal haben jene großen Männer nichts von solcher Dankbarkeit, da sie gewöhnlich im Grabe liegen, wenn ihnen ein Denkmal errichtet wird; und was die Erinnerung betrifft, so bewahrt die Geschichte ihres Lebens das Bild ihrer Wirksamkeit in viel umfassenderer und deutlicherer Weise der Nachwelt auf, als dies durch ein Denkmal geschehen kann. Im besten Falle möchte die Sache aus einer gewissen Nationaleitelkeit zu erklären sein, sofern sich die Nation damit selber ein Denkmal setzen will, wenn nicht gar selbst hier geschäftliche Motive im Hintergrunde liegen. Gegen solche Motive hat bereits H. Heine die ätzende Kraft seiner poetischen Ironie gerichtet, wenn er auf das projektirte Denkmal Goethe's zu Frankfurt am Main schon im Anfang der 20er Jahre folgendes ziemlich unbekannte Sonett dichtete:

Hört zu, ihr deutschen Männer, Mädchen, Frauen
Und sammelt Subskribenten unverdrossen!
Frankfurts Bewohner haben jetzt beschlossen,
Ein Ehrendenkmal Goethen zu erbauen.

„Zur Meßzeit wird der fremde Krämer schauen," —
So denken sie — „daß wir des Manns Genossen,
Daß unserm Boden solche Blum' entsprossen,
Und blindlings wird man uns im Handel trauen."

O, laßt dem Dichter seine Lorbeerreiser,
Ihr Handelsherrn! Behaltet euer Geld.
Ein Denkmal hat sich Goethe selbst gesetzt.

In Windeln war er einst euch nah; doch jetzt
Trennt euch von Goethe eine ganze Welt,
Euch, die ein Flüßlein trennt von Sachsenhäuser.

Treten wir nunmehr der Lösung der von uns aufgeworfenen Frage näher.

Der Anstoß zur Errichtung von Denkmälern geht entweder von officieller oder von privater Seite aus. Mit der ersteren

Art wollen wir uns hier nicht näher beschäftigen, sondern nur bemerken, daß — namentlich wo es sich um Denkmäler für Fürsten handelt, also um Reiterstatuen (denn einem geheiligten Gebrauch gemäß sind die Darstellungen „hoch zu Rosse" für fürstliche Helden reservirt, während die übrige berühmte Menschheit, wenn sie auch wie Blücher und Zieten als Reitergenerale ihre Siegeslorbeeren erwarb, sich mit dem Standbild zu Fuß begnügen muß) — in den meisten Fällen ein derartiges Denkmal naturgemäß den Charakter einer oratio pro domo im Lapidarstyl an sich trägt, deren Quelle in einem mehr oder weniger gerechtfertigten, immerhin aber pietätsvollen Familienstolz zu suchen ist. Was aber die zweite Art, d. h. das aus privater Anregung hervorgehende Denkmal betrifft, so wollen wir — um nicht ungerecht zu sein — gern zugeben, daß die durch dasselbe beabsichtigte lebendige Veranschaulichung der konkreten Persönlichkeit des zu ehrenden großen Mannes denn doch durch die in der Geschichte niedergelegte Schilderung seiner Wirksamkeit nicht völlig zu ersetzen ist, in sofern gerade in dieser Unmittelbarkeit der Veranschaulichung der individuellen Erscheinung für das Volk im Großen und Ganzen ein wichtiges, weil ebenso lebhaft wie direkt zu den Sinnen sprechendes Moment liegt. Denn die Geschichte des Lebens nicht minder wie die Werke (wenn es sich um Dichter und Männer der Wissenschaft handelt) der großen Männer werden nur selten und von Wenigen gelesen, und selbst bei diesen ist die daraus geschöpfte Erinnerung an ihre Bedeutung ohnehin nur eine sporadische und gleichsam theoretische, während das Denkmal immerdar und Jedermann vor Augen steht und schon dadurch zu näherer Kenntnißnahme des Dargestellten anregt. Hierin liegt offenbar ein großer Vorzug des Denkmals — immer vorausgesetzt, daß es durch die Art seiner Darstellung diesem Zweck wirklich entspricht.

Wäre nun Letzteres wirklich die Hauptabsicht Derjenigen, welche sich so warm für die Herstellung eines Denkmals verwenden, so müßte ihnen, sollte man meinen, vor allen Dingen daran liegen,

daß dasselbe nicht nur überhaupt eine dem Character und der eigenartigen Wirksamkeit des großen Mannes entsprechende würdige Darstellung seiner Persönlichkeit veranschaulicht, sondern daß es auch, entfernt von dem geräuschvollen Treiben großstädtischen Verkehrs an Orten aufgestellt würde, wo es geeignet wäre, zu jener ernsten Sammlung des Gemüths anzuregen, ohne welche eine pietätsvolle Erinnerung an die Wohlthäter der Nation gar nicht denkbar ist.

Von solchen, durch die Sache selbst gebotenen Erwägungen ist aber bei der Errichtung der meisten unserer Denkmäler, nach beiden Richtungen hin, wenig zu spüren? In der That scheinen, faßt man Auffassungsweise und Aufstellungsort der meisten Denkmäler neuerer Zeit in's Auge, solche Reflexionen den Herren, welche meist sich um die Bildung von Denkmalscomités bemühen, ziemlich fern zu liegen. Ihr Hauptinteresse liegt offenbar — bewußt oder unbewußt — nach einer ganz anderen Seite hin; nicht der Eindruck, den das fertige Werk auf die kommenden Geschlechter machen werde, scheint ihnen am Herzen zu liegen, noch weniger der Einfluß, den es auf die Kräftigung des Nationalbewußtseins gewinnen könnte. Dagegen geben jene Herren sich mit voller Seele dem verführerischen Reiz hin, welcher mit der geschäftlichen Herstellung des Werkes verknüpft ist: da gilt es, öffentliche Aufrufe an den Patriotismus zur Sammlung von Geldern zu erlassen, Concerte und sonstige Belustigungen zu veranstalten, deren Ertrag in die Denkmalskasse fließt, Berathungen über die Abfassung des Konkurrenzprogramms — denn ohne öffentliche Konkurrenz und die daran sich knüpfende Ausstellung der Skizzen würde ein wesentliches Moment des Reizes verloren gehen — zu halten, die Ausstellung der Modelle zu organisiren, zu Gericht über dieselben zu sitzen, ferner, nachdem die öffentlichen Kritiken studirt, aber natürlich sehr ungenügend befunden sind, die Preise zu dekretiren und — ist das Werk endlich vollendet — großartige Einweihungsfeierlichkeiten zu veranstalten, wobei dann wieder zahlreiche glänzende Reden gehalten werden — : um schließlich auf ihren so wohlverdienten, und von dem Wiederschein, den der Ruhm des von ihnen Gefeierten auf sie zurückstrahlt, vergoldeten Lorbeeren auszuruhen. — Soll man bei dieser aufreibenden Thätigkeit noch ein Weiteres verlangen? Für sie ist damit das Hauptinteresse an dem Denkmal erschöpft, und dies steht nun, ein einsames und meist unverstandenes Abbild des großen Mannes, auf dem Platze, umringt im Anfang von Neugierigen, so lange eben der Reiz der Neuheit wirkt, bald aber nur noch von Fremden beachtet, die es aus touristischem Interesse betrachten, sonst nur umschwirrt vom Getreibe des Alltagslebens, über das es in seiner kühlen Höhe gleichgültig hinausschaut.

Die schwer wiegenden Beschuldigungen, welche in der obigen, wahrlich nicht übertriebenen Darstellung der Verhältnisse enthalten sind, legen uns nunmehr die Verpflichtung auf, den Nachweis für ihre Berechtigung in sachlicher Weise zu führen. Indem wir damit die der heute gebräuchlichen Denkmalsform anhaftenden und dem monumental-patriotischen Zweck des Denkmals widersprechenden Grundfehler aufdecken, hoffen wir zugleich den richtigen Weg bezeichnen zu können, auf welchem dieselben vermieden werden können. Es wird dabei, um eine feste Basis für unsere Auseinandersetzung zu gewinnen, ein Zurückgehen auf gewisse ästhetische Vorfragen nicht zu umgehen sein. Eine der wichtigsten und für die Untersuchung über die in jedem gegebenen Falle entsprechendste Denkmalsform ist, da es sich hier doch wesentlich um Portraitdarstellung handelt, die Frage über den Unterschied der specifisch plastischen Auffassung im Gegensatz zur malerischen Auffassung einer bestimmten Individualität.

Die alte Streitfrage, welche Forderung an ein Kunstwerk die berechtigtere sei, ob die, daß es eine Idee veranschauliche, oder aber die, daß es vor Allem durch die reine Schönheitsform die ästhetische Anschauung befriedige, mit einem Wort, ob der ideelle Gehalt oder die schöne Form das Wesentliche dabei sei, scheint

am richtigsten durch die Antwort entschieden werden zu können, daß es eben im Wesen des Kunstwerks als eines solchen begründet sei, daß Beides — Inhalt und Form — in völlig gleichberechtigter Weise zur Wirkung kommen, d. h. daß die Idee völlig in die schöne Form sich konkrescire und die schöne Form durchaus und in allen Theilen, besonders aber als Ganzes, ideell beseelt erscheine. Hierbei vergißt man aber ein wichtiges Moment in Rechnung zu bringen, welches diese Lösung, so anmuthend sie scheint, doch für jede einzelne Kunst wesentlich modificiren dürfte. Man hat dabei immer nur die Kunst im Allgemeinen, nicht aber eine bestimmte Kunst im Auge — und hierin liegt der Fehler. Die verschiedenen Künste unterscheiden sich nämlich — in der Reihenfolge: Architektur, Plastik, Malerei, Musik, Poesie — darin, daß sich in ihnen die Schwere des Materials im abnehmenden Grade mit dem Gewichts des Ideengehalts in zunehmenden Grade verbindet, die Künste also im umgekehrten Verhältniß von sinnlichen und geistigem Darstellungsstoff zu einander stehen. Man vergleiche nur — um dies an einem extremen Beispiel zu erläutern — irgend ein monumentales Bauwerk mit einem Shakesperischen Drama oder dem Goethe'schen Faust hinsichtlich der Schwere und Massenhaftigkeit des Materials einerseits und des Reichthums an Ideengehalt andrerseits, so wird man weiter keines Nachweises der Richtigkeit obiger Behauptung bedurfen. Damit aber gestaltet sich jene Streitfrage für jede besondere Kunst auch in ganz besonderer Weise.

Was die Plastik und die Malerei betrifft, auf welche wir uns hier mit Rücksicht auf die oben aufgeworfene Frage über die jeseitige Auffassung der Portraitdarstellung beschränken müssen, so ist die erstere ohne Zweifel von entschieden idealer Natur als die Malerei. Dies scheint zwar zunächst dem oben angedeuteten Gesetz zu widersprechen, sofern das Skulpturwerk nicht nur an Schwere des Darstellungsmaterials das Gemälde bedeutend überwiegt, sondern auch letzterem unbedenklich ein größerer Reichthum an Ideengehalt zuerkannt werden muß. Es ist hier jedoch ein Unterschied

zu machen zwischen dem Ideenreichthum der Motivsphären und der Idealität ihrer Anschauungform. Von ideellerer Bedeutung ist allerdings die Malerei, aber nicht von idealerer. Dieser Unterschied wird — und zwar nicht blos seitens der kunstgebildeten Laien, sondern auch seitens der Künstler selbst — nur um so leichter übersehen, als man meint, daß, da die Plastik ja doch körperlich konkrete Gestalten darstelle, während die Malerei sich mit dem künstlerischen Schein derselben auf der Fläche bezeugen müsse, das Skulpturwerk nothwendig auch eine realere Darstellungsweise repräsentire als das Gemälde. Und doch ist das grade Gegentheil der Fall. Denn das zunächst und wahrhaft reale Erscheinungsmoment — und zwar nicht blos in der bildenden Kunst, sondern ebensosehr in der Natur — ist nicht die Form, sondern die Farbe, welche selber erst durch ihre Licht- und Schattendifferenzen dem Auge ein durch Erfahrung, d. h. durch Abstraction von der Farbigkeit, erworbene Vorstellung der Formenunterschiede der perspectivischen Entfernungen u. s. f. gewährt. Ohnehin läuft dabei — für das Auge wohlgemerkt, denn vom Tastsinn kann hier, wo es sich um Kunstanschauung handelt, nicht die Rede sein — der Unterschied zwischen dem plastischen Werk und dem Gemälde doch nur darauf hinaus, daß letzteres von dem Gegenstande der Darstellung nur eine Ansicht darbietet, während, bei successivem Wechsel der Standpunkt, das Sculpturwerk deren unzählige gewährt. Aber in welch eminentem Grade wird dieser Vorzug der Rundform aufgewogen durch die im Kolorit liegende konkrete Wahrheit und realistische Anschaulichkeit, welche das Gemälde darbietet, abgesehen von dem ungleich größeren Reichthum an Handlung, sowie von der Möglichkeit, eine unbeschränkte Zahl von Personen nebst der dazu gehörigen realen Umgebung u. s. f. darzustellen; realistische Darstellungsmomente, welche das gleichsam aus einer fremden, idealen Welt in unsere reale Welt versetzte, einsam auf sich allein beruhende plastische Werk durchaus entbehrt.

Aus diesem, im Wesen der beiden Künste selbst begründeten

Unterschiede erklärt es sich, daß, wenn die Malerei, hinsichtlich der Motivgebiete, in ausgedehnterer Weise berufen ist, konkrete Ideen, nämlich das gesammte, unendlich reiche Gebiet sowohl der Natur- wie der geistigen Welt in ihren durch die Zeit bedingten realen Erscheinungsformen zur Darstellung zu bringen, während ihr nach der abstrakt-idealen Seite hin durch die Farbe eine bestimmte Grenze gesetzt ist (weshalb gemalte Allegorien eigentlich ein malerischer Nonsens sind), umgekehrt die Plastik, des Mangels an der in der Farbe als solcher liegenden Erscheinungsrealität wegen, gerade dies abstrakt-ideale Gebiet als ihre Hauptdomäne betrachten darf, während sie wieder nach der Seite der konkreten Motivsphären hin wesentlich beschränkt ist. Daher sind nicht nur das Frucht- und Blumenstück, das Stillleben, die Landschaft, sondern auch die niederen Gattungen des Genres, eben ihres realistischen Charakters halber, für die Plastik unadäquate Gebiete, während die Malerei darin künstlerische Triumphe feiert. Kein Gebiet aber liefert für die idealere Stellung der Plastik, gegenüber der Malerei, einen schlagenderen Beweis als dasjenige, welches ihnen beiden gemeinsam ist: die Portraitdarstellung; und hier sind wir nun an dem Punkte angelangt, zu welchem wir durch die voraufgehenden Bemerkungen den Leser führen wollten, um daran die Erörterung der aus dem Wesen der Kunst selbst geschöpften Gesetze für die plastische Behandlung des Bildniß-Denkmals anzuknüpfen.

Aus jenem Unterschied der malerischen von der plastischen Auffassung nämlich folgt hinsichtlich der Portraitdarstellung zunächst dies, daß eine allzurealistische, oder sagen wir naturalistische, Auffassung als ein Fehler viel eklatanter auf Seiten der Plastik, eine allzuidealistische auf Seiten der Malerei empfunden werden wird. Praktisch liefern die beiden Künste auch selber schon einen formellen Beweis dafür durch den Umstand, daß — ganz abgesehen von der sonstigen Auffassungsmanier — die Malerei beliebig ihre Bildnisse als ganze Figuren oder als Knie- oder Bruststücke, und zwar

gleicher Weise in zeitgemäßer Kostümirung, behandelt, während die Plastik Kniestücke gar nicht kennt, Bruststücke aber nur als Büsten, d. h. mit meist seitwärts abgeschnittenen nackten Schultern und Brust oder, wenn nicht nackt, doch nur mit sehr diskreter Andeutuug eines Kostüms, darstellen kann. Wenn daher nothwendig — wie die sonst meisterhafte Portraitbüste Adolph Menzel's von Reinhold Begas (in der Berliner National-Gallerie) beweist — eine in realistischer Weise behandelte, nur durch einen horizontalen Querschnitt durch die Brust abgegrenzte kostümirte Büste einen ästhetisch unerträglichen Eindruck machen würde, so müßte umgekehrt ein als „Büste" gemaltes Bildniß völlig abstrus erscheinen. — Aber mehr noch als diese formalen Unterschiede, obschon auch sie aus der Wesensdifferenz der beiden Künste mit Nothwendigkeit sich ergeben, fallen die im Gegensatz von Form und Farbe selbst liegenden Unterschiede ihrer Ausdrucksmittel in's Gewicht. Welche Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit realistischer Erscheinungsmomente besitzt nicht schon die Malerei in der ihr durch das Kolorit gewährten Fähigkeit, die Farbe der Haare, der Augen, des Teints u. s. f. für die Wiedergabe des individuell physiologischen Typus der darzustellenden Persönlichkeit zu verwerthen; in noch viel höherem, weil geistig bedeutsamem Grade kommen aber noch die psychologischen Ausdrucksmittel in Betracht: die frische Röthe oder feine Bläße des Inkarnats, der Glanz und das Feuer des Blicks u. s. f. — kurz alle die zahlreichen Momente, welche der Malerei einen ungleich weiteren Spielraum zur Schilderung des individuell psychischen Charakters des zu veranschaulichenden Originals darbieten, als es der nur auf die reine Form beschränkten Plastik möglich ist.

Aus dem Gefühl dieser Armuth an realistischen Darstellungsmitteln ist es auch wohl allein zu erklären, daß einige Bildhauer auf den allerdings verkehrten Weg gerathen sind, die plastische Form behufs Erzielung einer größeren „Naturwahrheit" durch Hinzuthat farbiger Wirkungselemente zu verlebendigen. Dahin gehört u. A. die auf der Berliner Kunst-Ausstellung vor einigen Jahren ausge-

stellte „Othellobüste“: Kopf, Hals und Hände waren von schwarzem Marmor, die Augäpfel weiß mit schwarzer Iris und weißem Lichtpunkt, die Arme und der Oberleib mit einer grünbroncirten Jacke bekleidet und die schwarze Rechte hielt das weißmarmorne Taschentuch der Desdemona, worin die feinste Stickerei ausgearbeitet war. Dergleichen, mehr schon als Kunststücke denn als Kunstwerke zu bezeichnende Produktionen stehen bereits nahe an der Grenze jener, gerade durch ihre vermittelst der Naturfarbe erreichte Scheinlebendigkeit mehr gespenstig als ästhetisch wirkenden Portraitdarstellungen, welche das große Publikum nach den Wachsfiguren-Cabinetten hinzieht. Nein, ästhetisch muß daran entschieden festgehalten werden, daß die Plastik nur durch die reine Form wirken darf und daß ihre Wirkung künstlerisch um so reiner ist, je weniger das Material die Farbigkeit dabei mitsprechen läßt; darum ist der weiße transparente Marmor das edelste Material für die Plastik, schon weniger die Bronze, noch weniger der gelbliche oder röthliche Thon, Holz u. s. f.; eine Combination verschiedener und namentlich verschiedenfarbiger Stoffe aber ist durchaus als unplastisch zu verwerfen.

Wenn wir, wie wir hoffen, den Leser hiervon überzeugt haben, so wird er ermessen, welche Schwierigkeit darin für die Skulptur hinsichtlich der Aufgabe einer portraitmäßigen Denkmalsgestaltung liegt, da ihr gerade die physiologisch wie psychologisch charakteristischsten Wirkungsmittel für prägnante Individualisirung, die der Malerei in so reichem Maße zu Gebote stehen, versagt sind. Aber es kommen noch anderweitige Momente dabei in Betracht, welche diese Schwierigkeit gerade für die moderne Zeit noch besonders zu steigern geeignet sind. Um dies zu erörtern, müssen wir jetzt die von uns aufgeworfene Frage nach der geeignetsten Denkmalsform von ihrer praktischen Seite in's Auge fassen, d. h. uns darüber zu verständigen suchen, welcher positive Zweck der Errichtung von Denkmälern zu Grunde liegt. Die Antwort, der Zweck bestehe darin, die Erinnerung an einen großen Mann lebendig zu

erhalten, für dessen Verdienste um die Gesammtbildung oder die Staatswohlfahrt die Nation sich zu dauernder Dankbarkeit verpflichtet fühlt, scheint ebenso einfach wie erschöpfend; denn diese Bedeutung liegt ja schon in dem Namen selbst (Denk-Mal, monumentum) ausgedrückt. Betrachten wir die darin enthaltene Erklärung näher, so finden wir darin besonders zwei Momente, welche in der Denkmalsform zur Geltung zu bringen sind: einmal die Persönlichkeit des zu Feiernden selbst, sodann die Specifikation seiner Verdienste. Jenes betrifft die Darstellung der Hauptfigur, also die Art der bildnißmäßigen Veranschaulichung des Individuums, das zweite die dekorative Zuthat, im weiteren Sinne die Ausschmückung des Piedestals, auf welches die Gestalt als erhaben über die zeitweilige zufällige Menschenmasse gestellt zu werden pflegt. In dem ersteren Moment wird es sich mithin um eine möglichst portraitmäßige Charakterisirung des Mannes selbst, freilich innerhalb der in der Plastik selbst liegenden Grenzen einer idealen Auffassung, in dem zweiten um eine allegorisirende Andeutung seiner Wirksamkeit (denn diese ist als rein geistiger Natur nur in solcher abstrakten Versinnbildlichung denkbar), sei es in figuraler, sei es in blos ornamentaler Weise (als Relief oder dergl.), handeln. Aber beide Momente müssen außerdem — und hier tritt schon eine weitere erhebliche Schwierigkeit ein — in einem bestimmten kompositionellen Zusammenhange mit einanderstehen, d. h. sie dürfen nicht blos äußerlich (räumlich) verbunden erscheinen, sondern es muß ihre innere Beziehung auf einander zur Anschauung gebracht werden; denn nur dadurch werden sie verständlich, d. h. im besten Wortsinne populär; — und gerade diese Popularität, diese Verständlichkeit, ohne welche der eigentliche Zweck des Denkmals durchaus verfehlt erscheint, mangelt, wie wohl Niemand läugnen dürfte, leider unseren meisten Denkmälern. Es ist dies das Kreuz der Bildhauer, und vorzugsweise gerade der tüchtigeren und denkenden Meister unter ihnen; aber weil sie sich an das konventionelle Gestaltungsschema gebunden erachten, das ja als conditio sine qua non

immer von den leitenden Comité's entweder ausdrücklich vorgeschrieben oder in gleichsam selbstverständlicher Weise, als sei eine andere Form gar nicht denkbar, in den Programm-Bedingungen vorausgesetzt zu werden pflegt, so ist alle ihre Mühe, den darin liegenden Widerspruch zu überwinden, vergeblich. Aber dieser Widerspruch, der schon in der Grundform liegt, ist bei Weitem weder der einzige noch der in praktischer Hinsicht auffälligste.

Ein viel tieferer Widerspruch gründet sich auf das Wesen der plastischen Form selbst gegenüber der eigenartigen, gänzlich unplastischen Gestaltung unsers modernen Kulturlebens, wobei die nicht zu umgehende Kostümfrage eine bedeutende Rolle spielt. Selbst wenn wir vorläufig von der letzteren absehen, so ist leicht zu erkennen, daß die aus der konventionellen Denkmalsform fließende Forderung an den Künstler, in der Statue den schärfsten portraitmäßigen Ausdruck mit dem Eindruck idealer Großheit zu verbinden, schon an sich äußerst schwierig und nur in den seltensten Fällen (nämlich wo die Persönlichkeit des Darzustellenden selber schon einen gewissen plastischen Typus darstellt) in ausreichender Weise zu erfüllen ist. Denn es wird damit verlangt, daß zwei Elemente mit einander organisch verbunden und zu einem harmonischen Totaleindruck verschmolzen werden sollen, die ihrer Natur nach einen Gegensatz bilden: das eine, was oben „portraitmäßiger Ausdruck" genannt wurde, ist, als konkrete Aehnlichkeit mit dem Original, rein realistischer Natur; das zweite dagegen, was den Mann, als außerhalb der Beschränktheit seiner Zeit stehend, gleichsam als allgemeines Individuum zur Anschauung bringen soll, durchaus idealistischer; denn in dieser idealen Auffassung spricht sich ja vorzugsweise die Bedeutung seiner Größe aus, während jenes, das realistische, nur die äußerliche Identität feststellt. Indeß vorausgesetzt, daß die darzustellende Persönlichkeit selber in ihrer eigenartigen Erscheinung nicht solchen Versuch als hoffnungslos aufzugeben nöthigt (wir führen u. A. als Belag für solche Inkongruenz die Steinstatue auf dem Berliner Dönhofsplatze und die

Beuthstatue auf dem Schinkelplatz an, welche fast karrikaturartig wirken) — läßt sich diese Schwierigkeit, da es sich nur um die Versöhnung eines Gegensatzes, nicht aber um einen Widerspruch zweier einander ausschließenden Elemente handelt, wenn auch meist nur annäherungsweise, überwinden. Schreiber dies hat einmal bei Gelegenheit einer Kritik über die Portraitmalerei der berliner Ausstellung das nur scheinbar widersinnige Paradox aufgestellt, „ein wirklich bedeutendes Portrait müsse ähnlicher sein als das Original"; in dieser Forderung liegt die Lösung der Schwierigkeit. Es ist damit nämlich gemeint, daß der Künstler durch die Hülle der von der zufälligen Stimmung (diesen Ausdruck sowohl körperlich wie geistig genommen) beeinflußten partikularen Aeußerlichkeit der Physiognomie hindurchschauen müsse bis auf jenen — wenn man will — idealen Typus, der mehr oder weniger hinter der veränderlichen Tagesmaske jedes Gesichts verborgen liegt. Man kann jenen Gedanken auch so ausdrücken, daß der Künstler sein Original nicht so darstellen müsse, wie es ist, sondern wie es geworden ist, d. h. es muß sich seine Genesis, das Resultat seines inneren Lebens in dem physiognomischen Ausdruck wiederspiegeln. Wenn nun diese Forderung überhaupt schon bei jeder Bildnißdarstellung zu stellen ist, um wie viel bedeutsamer tritt sie an denjenigen Künstler heran, der nicht einen beliebigen Tagesmenschen, sondern einen großen Mann und zwar gerade als solchen — nämlich in monumentaler Würde — darzustellen sich berufen fühlt. Hierin beruht allein die wahrhafte und nothwendige Idealisirung, die zugleich eine wahrhafte Realität der Erscheinung in sich schließt: — nicht aber in jener (wie das Wort „Idealisirung" gewöhnlich verstanden wird) verflachenden Verschönerung der Züge, in jener Verwaschenheit des prägnanten Charakters, die nichts erreicht als eine Uebersetzung aus dem Charakteristischen in's Triviale und Konventionelle.

Allein, wenn wir eine solche Versöhnung des idealen Charakters mit der realen Erscheinung in der monumentalen Darstellung eines großen Mannes zwar für eine sehr schwierige und

auch nur in seltenen Fällen vollständig lösbare, aber immerhin lösbare Aufgabe halten, so kommt doch ihre Lösung durch den oben berührten Widerspruch der plastischen Monumentalität mit unserm modernen Lebenshabitus der Grenze des Unmöglichen ziemlich nahe; und eins der größten Hindernisse dagegen ist, wovon jetzt die Rede sein muß, das Kostüm. Denn wenn es zweifellos ist, daß bei der monumentalen Portraitdarstellung eines großen Mannes Alles zu vermeiden sei, was den Ausdruck seiner ideellen Bedeutung und idealen Größe abzuschwächen geeignet ist, so scheint es ebenso unzweifelhaft, daß solche Abschwächung in's Triviale, d. h. in's Unmonumentale, vorzugsweise durch eine kleinliche Treue in der Beobachtung des modernen Zeitkostüms bewirkt werden muß. Einerseits nämlich ist schon die höchst geschmacklose Form unsers der willkürlichsten und nach plastischen Schönheitsgesetzen sich am allerwenigsten richtenden Modelaune anheimgegebenen Kleiderschnitts für eine monumentale Behandlung gänzlich unbrauchbar; sodann drückt sich andererseits in dem Zeitkostüm überhaupt eine gewisse Beschränktheit aus, welche der Bedeutung des Mannes widerstrebt. Denn diese Bedeutung gründet sich doch wesentlich darauf, daß er sich über die Zeit, in welcher er zufällig lebte, gerade durch seine geistige Kraft erhoben hat, um eine neue Zukunft zu schaffen, die er selber vielleicht nicht mehr erlebt. So wird also gerade Das, was ihn groß erscheinen läßt, nämlich das Hinausgehen über seine Zeit, durch solche Aeußerlichkeit der Erscheinung für die Anschauung vernichtet. — Fast schlimmer noch ist der entgegengesetzte Fehler, in welchen früher die Bildhauer, in der richtigen Erkenntniß dieses Widerspruchs, zu fallen pflegten, indem sie vom Zeitkostüm völlig Abstand nahmen und als Ersatz dafür die der Antike entnommene sogenannte „ideale Gewandung" zur Anwendung brachten. Solche falsche Idealität ist nicht etwa blos deshalb eine Verirrung, weil ihr der Mangel an historischer Wahrheit anhaftet, sondern weil, was viel mehr dabei in's Gewicht fällt, darin eine Verfälschung der volksthümlichen

Vorstellung, in welcher der große Mann seiner Nation angehört, liegt. Der Verdeutlichung halber mag hier in Kürze an ein Beispiel solcher Verfälschung erinnert werden, das um so frappanter sein dürfte, als es anerkanntermaßen ein Meisterwerk ersten Ranges betrifft: die „Reiterstatue des großen Kurfürsten" auf der berliner Kurfürstenbrücke von dem großen Andreas Schlüter. Wer seine Jugend in Berlin zugebracht, wird an sich die Erfahrung gemacht haben, daß er sich, erfüllt von dem Eindruck des echt künstlerischen Charakters des genannten Denkmals, selbst in späteren Jahren nur schwer von dieser antikisirten Vorstellung des großen Schwedenbesiegers zu befreien vermochte, um das historisch-korrekte Bild desselben an deren Stelle zu setzen. Wie Viele aber giebt es im Volke, die überhaupt je zu solcher Korrektur ihrer Vorstellung gelangen! Wird man aber hierbei nicht unwillkürlich zu der Frage gedrängt, ob es Aufgabe der Kunst und namentlich Zweck solcher monumentalen Schöpfungen sei, die volksthümliche Vorstellung von einem großen Mann, dem die Nation die größte Dankbarkeit schuldet, in die Irre zu führen?

Muß nun aber die Treue in der Behandlung des Zeitkostüms ebenso nothwendig zur Trivialisirung der Portraitmäßigkeit, wie die abstrakte Idealisirung der Gewandung zur Verfälschung der individuellen Erscheinung führen, so haben wir damit ein Dilemma, welches nach beiden Seiten hin den monumentalen Charakter der modernen Denkmalstatue vernichten muß. Daß die Künstler sich der Bedenklichkeit dieser Alternative wohl bewußt sind, geht daraus hervor, daß sie gewöhnlich versuchen, einen Mittelweg einzuschlagen, indem sie zwar im Allgemeinen das Zeitkostüm beibehalten — weil der Popanz der „idealen Gewandung" (man denke nur an die Bronzestatue im römischen Imperatorenkostüm, in welcher Kiß den guten König Friedrich Wilhelm III. verballhornisirt hat) denn doch nachgerade allzu lächerlich geworden ist — zugleich aber einen großen Theil desselben durch einen drapirten Mantel zu verdecken beflissen sind, um damit beiden Forderungen, der

historischen Treue wie der monumentalen Würde, gerecht zu werden. Aber durch derartiges Laviren zwischen der Skylla des Zeitkostüms und der Charybdis der idealen Gewandung wird, weil aus solch unnatürlicher Ehe nur eine organisch unmögliche Zwitterform entspringen kann, im Grunde doch nichts weiter erreicht, als daß die Unwahrheit, welche der modernen Denkmalsform überhaupt anhaftet, nur desto greller hervortritt.

Wie ist nun diesem Uebelstande abzuhelfen? — Am einfachsten allerdings und entschiedensten dadurch, daß man die heute noch immer gebräuchliche Denkmalsform, d. h. die isolirte, auf ein Piedestal gestellte Portraitstatue, gänzlich aufgiebt, und es wäre nur die Frage, was — da doch das Denkmal überhaupt nicht aufgegeben werden dürfte — an die Stelle der bisherigen Form zu setzen wäre.

Ehe wir hierauf bezügliche Vorschläge zu machen uns gestatten, wollen wir — da wir uns durchaus nicht der Illusion hingeben, als ob diese Vorschläge allgemeinen Anklang finden dürften — zuvor den Versuch wagen, selbst unter der Voraussetzung der Beibehaltung der bisher üblichen Form, auf einige Unzuträglichkeiten hinzuweisen, durch deren Beseitigung schon viel für die Wirkung einer größeren Monumentalität gewonnen würde. Eine der folgenschwersten Ursachen des Mißlingens der meisten unserer Denkmäler liegt nämlich in dem Umstande, daß sich weder die leitenden Comité's, die sich mit der Abfassung der Programme befassen, noch die Künstler — denen freilich durch die Programme meist die Hände gebunden sind — Rechenschaft darüber geben, ob die darzustellende Persönlichkeit sich überhaupt für eine statuarische Behandlung eigne, und ob — um von vornherein das Ziel unserer Erörterung anzudeuten — nicht vielmehr die Form der Kolossalbüste dafür geeigneter sei. Wer in der Lage ist, einen tieferen Blick in die Art und Weise zu werfen, in welcher heutzutage die meisten Kunstwerke zu entstehen pflegen, dem kann es nicht entgehen, wie vielfach dabei einerseits ganz äußerliche,

zufällige Umstände, andererseits, wo es sich um gegebene Motive, wie bei Denkmälern, handelt, schon bei Entwerfung der Skizze die unglaublichste Willkür eine beklagenswerthe Hauptrolle spielt. Statt — was schon im Programm hervorgehoben und in der Skizze angedeutet werden sollte — aus dem ideellen Inhalt des Motivs das Princip der Grundform und die Bedingungen für die formalen Details zu schöpfen, wird entweder nach ganz äußerlichen Rücksichten verfahren, die mit der Kunstform in gar keiner Beziehung stehen, — z. B. wenn ein Comité (wofür zahlreiche Belege angeführt werden könnten) auf die Thatsache hin, daß „nicht genug Gelder eingegangen" seien, statt eine Konkurrenz für eine Statue auszuschreiben, sich mit einer solchen für eine Büste „begnügt"; als ob, ästhetisch genommen, eine Büste an sich einen geringeren künstlerischen Werth als Denkmalsform besäße als eine Statue; oder wenn umgekehrt, wie in dem Konkurrenz-Ausschreiben für das berliner Goethedenkmal, „in Betreff der Stellung (ob sitzend oder stehend), der Tracht, der Altersstufe des Dichters, sowie der Höhe und Ausschmückung des Postaments" (wie man sieht, sämmtlich in ideeller Beziehung sehr wichtige Momente) „dem Künstler vollständig freie Hand gelassen" werden sollte, im Uebrigen aber, da man — dies ist der Hauptgrund — „über gegen 30,000 Thlr. disponire", die Statuenform einschließlich des Piedestals obligatorisch sei. So wurde auf der einen Seite gerade der wichtigste Punkt für die Charakteristik des großen Dichters, durch Ausschließung der Kolossalbüste (etwa mit architektonisch-plastischer Umgebung) bei Seite geschoben, andererseits gerade da einer schrankenlosen Willkür Raum gegeben, wo für die nicht gerade wählerische Intelligenz unserer Künstler eine Beschränkung, verbunden mit einem sachgemäßen Hinweis auf die ästhetische Charakterisirung, sehr heilsam gewesen wäre. Den Beweis dafür lieferte der Ausfall dieser Konkurrenz, die in vieler Beziehung sehr lehrreich war, namentlich hinsichtlich der vielfach zu den wunderlichsten und abstrusesten Formenkombinationen füh-

renden Anstrengungen, welche die Künstler gemacht hatten, um jenen Widerspruch — nicht zu überwinden, das war nicht möglich, sondern — zu vertuschen.

Fragt man sich nämlich ganz unbefangen, warum man denn überhaupt — statt der Büste — die ganze Figur zu sehen verlangt, so liegt die Antwort: „um eben den ganzen Menschen (Goethe) vom Kopf bis zu den Füßen vor sich zu haben", also aus Gründen der konkreten Wirklichkeit, auf der Hand. Wird nun dieser Wunsch aber wirklich erfüllt? Durch das antike Kostüm gewiß nicht, denn dies wäre einfach eine Lüge gegen die Wirklichkeit und könnte nur zu jener oben gerügten Verfälschung der populären Vorstellung führen, da der wirkliche Mensch Goethe sich niemals so getragen hat: in der That ist das antike Kostum für moderne Standbilder nichts als der umgekehrte Zopf. Es bliebe also im vorliegenden Falle nur der gerade Zopf. Aber liegt für einen so universalen Geist wie Goethe, mehr vieleicht wie für irgend einen Andern, da zu seiner Zeit Keiner so hoch über dieser Zeit stand, als gerade Er, in dem Zopfkostüm nicht eine ideelle Entwürdigung? — Bekanntlich ist der höchst talentvolle Bildhauer Schaper aus der Konkurrenz als Sieger hervorgegangen, und er hat sich bei dem „Entweder — Oder" jenes Dilemmas für das Zeitkostüm entschieden. Wir stehen nicht an, unsere bewundernde Anerkennung auszudrücken für die außerordentlich geschickte Weise, wie er es verstanden hat, das Bedenkliche dieser Form möglichst zu mildern und durch würdevolle Haltung des Körpers wie durch meisterhafte, wahrhaft ideale Behandlung des Kopfes, wenn nicht mit der sonstigen Form der Statue zu versöhnen, so doch die Aufmerksamkeit einigermaßen davon abzulenken. Sein großes, in 1/3 Größe des projektirten Denkmals ausgeführtes Modell rief daher bei seiner Ausstellung verdienten Beifall hervor. Wenn man aber selbst in diesem Falle allgemein zugeben mußte, daß der Hauptvorzug der Statue und namentlich ihre monumentale Wirkung wesentlich sich in der hoheitsvollen

Schönheit und idealen Energie des Kopfes concentrirte, und auch wohl die enragirtesten Vertheidiger der Statuenform nicht bestreiten dürften, daß überhaupt in solchem Falle — d. h. wo es sich um einen großen Dichter oder Denker handelt — der Kopf immerhin die Hauptsache bleibt, so erregte es schon ein Bedenken, daß die Darstellung des übrigen Körpers oder vielmehr der todten Hülle desselben einen so unverhältnißmäßig großen Raum gegen den Kopf beanspruchte und diesen bei der Aufstellung der Figur auf ein verhältnißmäßig hohes Piedestal in eine solche Höhe und in einen derartig falschen Gesichtspunkt rückte, daß darin eine geradezu zweckwidrige Verkehrung aller ideell bedeutsamen Verhältnisse der Gesammtfigur nicht zu umgehen ist. Beispielsweise wird in der Schaper'schen Statue — welche, wir wiederholen es, ein Meisterwerk ist — der Kopf (bei dem wirklich ausgeführten Denkmal) in einer Höhe von etwa 36 Fuß zu stehen kommen, so daß man, um den Kopf unter einem nur annäherungsweise richtigen Gesichtspunkte zu erblicken, mindestens 150 Fuß entfernt stehen müßte, d. h. so weit, daß man sich, um die Züge deutlich zu erkennen, schon eines guten Fernglases zu bedienen genöthigt sein würde. Denn träte man näher heran, so würde man wohl die Figuren des Piedestals studiren, von Goethe selbst aber etwa seine Beine oder vielmehr seine Kniehosen, Strümpfe und Schnallenschuhe bewundern, von seinem Kopf aber nichts erkennen können. Sind denn aber die Schuhe und Strümpfe Goethe's — sie mögen noch so treu wiedergegeben sein — von so außerordentlichem Werth für die Menschheit, daß sie in der monumentalen Darstellung des großen Mannes einen für das Auge bevorzugten Platz gegen das edle Haupt verdienen? Wollte man absolut von Goethe eine Statue haben, dann hätte man sich wenigstens für eine sitzende, auf niedrigem Piedestal, entscheiden sollen.

Wenn nun schon in diesem günstigen Falle — günstig nicht nur der gerühmten Meisterschaft der Behandlung wegen, sondern mehr noch der für die monumentale Behandlung außerordentlich

geeigneten Persönlichkeit des Originals halber — solche Unzuträglichkeiten nicht zu vermeiden waren, so kann man sich denken, was bei weniger günstigen Verhältnissen herauskommen muß; z. B. wenn es sich um Alexander von Humboldt, diesen ebenfalls universalen Geist handelt, dessen kleine und gebrechliche Gestalt in Form der Statue geradezu als Ironie auf seine welthistorische Bedeutung zur Erscheinung kommen müßte. Wenn daher bei der „Alexander von Humboldt-Konkurrenz" endlich einmal ein Künstler*), in der Erkenntniß der Unmöglichkeit, solche Aufgabe zu lösen, es gewagt hat, gegen den ausdrücklichen Wortlaut des Programms, statt einer Statue eine Büste auszustellen, so wundern wir uns zwar nicht, daß die Herren vom Comité, über diese Abweichung von ihrer Vorschrift entrüstet, sie einstimmig zurückgewiesen haben, können aber doch nicht umhin, darin ein willkommnes Zeichen zu erblicken, daß unter den denkenderen Künstlern sich die Erkenntniß des inneren Widerspruchs, welcher der modernen Denkmalsform anhaftet, allmälig Bahn zu brechen scheint.

Will man also durchaus bei der heutzutage üblichen isolirten Denkmalsform bleiben, so sollte man wenigstens reiflich zuvor überlegen, für welche besondere Form — Statue oder Büste — sich die Persönlichkeit und Stellung des durch das Denkmal zu ehrenden Mannes am meisten eigne. Dieser Punkt, dessen Berücksichtigung allein eine Beseitigung der bei dem gewöhnlichen willkürlichen Verfahren nicht zu vermeidenden Unzuträglichkeiten ermöglicht, ist zu wichtig, als daß wir ihm nicht eine nähere Betrachtung widmen sollten. Es bedarf übrigens nur weniger Worte dazu.

Jedem unbefangen und aus dem Wesen der Sache selbst Urtheilenden dürfte es ohne Weiteres einleuchtend sein, daß eine Statue, also die Darstellung der ganzen Figur, nur dann geboten oder doch berechtigt erscheint, wenn es sich um einen Mann handelt, der mit *seiner ganzen Persönlichkeit*, d. h. nicht blos mit seiner geistigen Thätigkeit, sondern mit seiner ganzen körper-

lichen Erscheinung in der volksthümlichen Anschauung lebt, vorausgesetzt, daß er durch seine konkrete Individualität sich nicht einer monumentalen Veranschaulichung überhaupt entzieht. Büsten von solchen Männern der *praktischen Intelligenz* — wie wir sie der Kürze halber nennen wollen —, zu denen mithin außer den Fürsten besonders berühmte Feldherrn, Kanzelredner, Volksmänner u. s. f. gehören würden, werden daher — bei der einmal üblichen Denkmalsform — mit Recht als ungenügend betrachtet werden und sich nicht zur Aufstellung auf öffentlichen Plätzen, sondern nur für geschlossene Räume, als Nischen- und Konsolfiguren eignen. Den Gegensatz zu solchen Männern der praktischen Intelligenz bilden nun die Männer der *theoretischen Intelligenz*, die Heroen der Wissenschaft, bei denen hauptsächlich oder vielmehr, da es sich um Veranschaulichung ihrer specifischen Größe handelt, ausschließlich der Kopf die Hauptsache ist. Hier erscheint daher die Büste, und zwar — um symbolisch die Größe des Mannes anzudeuten — die Kolossalbüste, als die das Wesen solcher Persönlichkeit am schärfsten veranschaulichende und darum allein passende Form. Könnte — um noch einmal auf die projektirte Humboldt-Statue zurückzukommen — eine stehende oder sitzende Statue eines das Weltall durchforschenden Riesengeistes, wie der große Alexander, da selbstverständlich der Realität der ganzen Erscheinung in der Haltung und den Proportionen des Körpers, sowie im Kostüm Rechnung getragen werden müßte, eine andere Wirkung hervorbringen als eine die universale Bedeutung dieses geistigen Heros lediglich abschwächende, ja sie in's Triviale herabziehende? — Falls aber (wie es vermuthlich, um solche Trivialisirung zu vermeiden, geschehen wird) der ausführende Künstler auch hier den beliebten Ausweg suchte, durch die konventionelle Zuthat einer ganz unmotivirten Bewegung oder einer ebenso unmotivirten antikisirenden Manteldrapirung jene trivialisirende Wirkung zu verdecken, so würde damit — abgesehen von der dadurch abermals bewirkten Verfälschung der äußeren Erscheinung — ja

eingestanden sein, daß in solchen Fällen in der That nur der Kopf eine Wahrheit und der Zweck der monumentalen Veranschaulichung sei; in sofern als, wenn dieser fortgenommen und statt dessen ein beliebiger anderer aufgesetzt würde, die Darstellung in keiner Weise zerissen erschiene.

Ist also der Kopf hier in Wirklichkeit nicht nur die Hauptsache, sondern allein das Moment, welches die Statue erst zu einer Darstellung gerade dieses Mannes macht, welchen Werth hat dann alles Uebrige für die bedeutungsvolle Gestaltung? Offenbar nicht nur gar keinen, sondern vielmehr noch den negativen, daß der Kopf, dies allein wahre Moment der ganzen monumentalen Darstellung, durch den räumlich wie ideell den größten Theil der Aufmerksamkeit in Anspruch nehmende Körper, in eine Gesichtshöhe gerückt wird, welche gerade ihn am wenigsten zur Wirkung gelangen läßt.

Wenn aber die größere Berechtigung der Männer der „praktischen Intelligenz“ für eine statuarische Darstellung betont wurde, so dürfte solche Ansicht wesentlich noch durch eine anderweitige Erwägung unterstützt werden, nämlich des Umstandes, daß gerade diese Klasse von Männern, wie Fürsten, Feldherrn, Staatsmänner, Kanzelredner u. s. f., auch in Hinsicht des Kostüms viel mehr als Gelehrte, Dichter u. s. f. außerhalb der nur von der Modelaune abhängigen Kleiderordnung stehen. Denn das Standeskostüm, die Uniform, der Talar u. s. f. besitzen, was sie auch sonst Unzuträgliches haben mögen, jedenfalls etwas Repräsentatives was nicht nur der monumentalen Behandlung zugänglicher ist, sondern sich auch mit der individuellen Würde leichter verbinden läßt, als das private Zeitkostüm, welches (man erinnere sich nur an die Kostüme der Zopfzeit, der Revolutionszeit und aus der Zeit des ersten französischen Kaiserreichs, von dem heutigen ganz zu schweigen) durch seine oft bis zur Karrikaturhaftigkeit gehende Lächerlichkeit den zu feiernden großen Mann ohne seine Schuld an diesem Fluch der Lächerlichkeit theilnehmen läßt.

Dies Gepräge der Lächerlichkeit fällt aber doppelt schwer in's

Gewicht, wenn es sich um einen großen Denker der Nation, um einen jener stillen Kämpfer für die Wahrheit, jener siegreichen Eroberer in dem universalen Reiche der Wissenschaft handelt. Männer der „praktischen Intelligenz“ pflegen auch in ihrer ganzen Persönlichkeit eine Energie des Willens und eine Kraft des selbstständigen Charakters zu offenbaren, welche es dem Bildhauer viel leichter macht, selbst die Zufälligkeiten der Kostümirung zu überwinden und ihnen trotz des partikulären Zeitgeschmackes eine würdevolle Haltung zu verleihen. Anders bei den Männern der „theoretischen Intelligenz“: gebeugt den größten Theil ihres Lebens über dem Studirtisch oder auf das Katheder gelehnt, müssen sie nothwendig in eine leibliche Unkräftigkeit und äußerliche Haltungslosigkeit gerathen, die, wenn sie als Vorbild für die plastische Darstellung dienen soll, geradezu als Satyre auf die innere Größe ihres oft bahnbrechenden und welterschütternden Wirkens erscheinen muß. (Man denke nur an Kant!) Wie anders gestaltet sich dagegen ihre Erscheinung, wenn für die plastische Darstellung ihrer Persönlichkeit von der oft dürftigen Leiblichkeit, die bei ihnen ja ohnehin gar nicht der Oeffentlichkeit angehört, abgesehen und nur der geistvolle Denkerkopf in dem Denkmal verewigt wird.

Es giebt freilich — wie man mit anscheinendem Recht einwerfen könnte — zwischen den oben angedeuteten Extremen der praktischen und theoretischen Intelligenz eine Reihe menschlicher Lebenssphären, von denen es zweifelhaft scheinen könnte, welchem von beiden Typen sie zugerechnet werden könnten, da sie gleichsam Zwischenstufen zwischen ihnen bilden, z. B. die großen Künstler. Indeß wird auch hier die Entscheidung über die Frage, ob Büste oder Statue für sie die geeignetste Form sei, wesentlich davon abhängen, ob die Art ihrer Thätigkeit, wie die der Architekten, Bildhauer, Maler, mehr praktischer, oder wie die der Dichter und Musiker, mehr theoretischer Art ist. Auch trägt hier viel das der ersten Klasse angehörige Atelierkostum, welches durch seine Zwanglosigkeit und eine gewisse Idealität des Schnitts sich

viel bequemer der statuarischen Darstellung anpassen läßt, zur Entscheidung für die Wahl der Statuen-Form bei, wenn es sich um das Denkmal für einen Heros aus dem Bereich der bildenden Kunst handelt. Für die Musiker dürfte allein eine Kolossalbüste zuläßig sein, sie müßten denn einer Zeit angehören, deren mehr malerisches Kostüm eine Abweichung von dieser Regel gestattet. Aber man denke sich beispielsweise den Riesengenius eines Beethoven mit seinem mächtigen Kopf eines zürnenden Zeus, dessen Hals und Brust eingezwängt erschienen in das abscheuliche „Pferdekummet" des hohen wulstigen Rockkragens seiner Zeit, von den übrigen Reizen des Ueberrocks, der Hosen und Stiefel zu schweigen, und frage sich ernstlich, ob es möglich sei, daß solche Darstellung etwas Anderes als eine entwürdigende Karrikatur werden könne. Ganz ähnlich verhält es sich mit den Dichtern. Es ist ja bekannt, daß bei vielen Statuen unserer National-Dichter, wie Schiller, Lessing (von Göthe war schon oben die Rede) u. s. f. von den Meister-Händen eines Begas, Rietschel u. A. in bewundernswürdiger Weise die Schattenseiten des Zeitkostüms, wenn nicht überwunden, so doch gemildert oder geschickt verdeckt erscheinen. Aber schon die Nothwendigkeit, mit diesen Schattenseiten zu rechnen, muß der Gestaltungskraft des Künstlers einen großen Theil seiner schöpferischen Energie und Freiheit entziehen; und dieser Verlust, welcher sich negativ als ein Mangel an Unbefangenheit, positiv als ein Hinneigen zu einem blos rhetorischen Pathos (wie bei der Begas'schen Schillerstatue) kennzeichnet, dürfte bei allen Standbildern dieser Gattung leicht nachzuweisen sein. Es ist uns nur eine einzige Ausnahme davon bekannt, nämlich Rietschel's herrliche „Lessingstatue", und gerade diese liefert von Neuem einen Beweis für die Richtigkeit unsers Princips.

Es kann nämlich ferner der Fall eintreten, daß — scheinbar im Widerspruch mit unserer Ansicht — für einen Mann der praktischen Intelligenz doch mehr eine Büste und umgekehrt für einen Mann der theoretischen Intelligenz mehr eine Statue geeignet erscheint. Es mag — um sogleich ein konkretes Beispiel zur Erläuterung solchen Falls anzuführen — an zwei Männer erinnert werden, welche einen solchen umgekehrten Gegensatz bilden: der eine ist eben Lessing, der andere Graf Moltke. Wir glauben, daß es jedem Unbefangenen, wenn er sich die Persönlichkeit und den Charakter dieser beiden Männer lebhaft vergegenwärtigt, sofort einleuchten dürfte, daß ein Denkmal Lessings nur als Statue, ein solches vom Grafen Moltke nur als Kolossalbüste einen dem eigenartigen Wesen derselben entsprechenden Eindruck machen würde. Fragt man sich aber, worin diese Vorstellung begründet sei, so bedarf es keines besonderen Nachdenkens, um zu erkennen, daß die Bedeutung Lessings, obschon eines Mannes der Feder, doch wesentlich in der streitbaren Energie, womit er seine friedliche, aber schwerdtscharfe Waffe führte, und wiederum die Größe des „großen Schweigers", obwohl eines Mannes des Schwerdtes, doch entschieden mehr in seiner theoretischen Intelligenz, d. h. in seiner kriegswissenschaftlichen Thätigkeit, als in seiner unmittelbar nach Außen hin sich offenbarenden Thatkraft wurzelt. Es treten mithin, wie man an diesem Beispiel erkennt, in dieser Frage Umstände ein, die in einzelnen Fällen sich so fein zuspitzen, daß es schließlich dem künstlerischen Takt Dessen überlassen bleiben muß, welchem die Lösung solcher schwierigen Frage zugefallen ist, sich darüber klar zu werden, ob die Persönlichkeit, die Weltstellung und der Charakter des Darzustellenden für die eine oder andere Denkmalsform passender sei. Daß bei unsern Denkmalsprojekten dergleichen Erwägungen überhaupt gar nicht in Frage kommen, das allein ist es ja, wogegen wir ankämpfen. Uebrigens liegt auf der Hand, daß durch das angeführte Beispiel, wenn es auch eine Ausnahme von der Regel zu sein scheint, das von uns aufgestellte Gesetz nicht umgestoßen, sondern im Gegentheil erst recht bestätigt wird.

Wir könnten noch vielfache andere Unzuträglichkeiten in das Bereich unsrer Besprechung ziehen, wollen jedoch nur noch einen,

nicht minder wesentlichen Punkt als den eben gerügten, erwähnen: nämlich das unadäquate Verhältniß der Statue zum Piedestal, sowie die entweder ganz willkürliche oder in ihren Motiven zusammenhangslose Ornamentirung des letztern. Gegen die geschmacklose Kachelofenform der modernen Piedestale ist schon früher im Publikum manche Stimme laut geworden; in neuerer Zeit ist man daher vielfach davon abgekommen und hat sich nicht nur mit einem bescheideneren Maßstab begnügt, sondern auch theils durch eine reichere Gliederung des Piedestalkörpers selbst, theils durch Ornamentation desselben mittelst frei heraustretender Figuren jenen Uebelstand zu beseitigen gesucht. Bei seinem Modell zur Goethestatue, die auch in dieser Beziehung eine glückliche Hand bekundet, hat Schaper sogar den rechtwinklichen Grundriß verlassen und das, ohnehin ziemlich niedrig gehaltene Postament auf einer dreiseitigen, bezw. sechseckigen Basis aufgebaut und dasselbe mit drei, aus je zwei Figuren bestehenden, allegorischen Gruppen geschmückt, die, wenn man sie nur vom Gesichtspunkt des Lineaments betrachtet, mit dem Piedestal selbst und dem ganzen Aufbau des Denkmals vortrefflich zusammengehen und demselben eine durchaus harmonische Totalwirkung verleihen. Fragt man aber nach dem ideellen Zusammenhang des Piedestals und seiner figürlichen Ornamentation mit der Hauptfigur und prüft diese innere Beziehung beider Theile, die doch — hinsichtlich des monumentalen Zwecks — eine mindestens ebenso große Bedeutung beanspruchen dürfte als die äußerlich-linearische, so ist man erstaunt nicht nur über die Dürftigkeit der darin ausgedrückten Gedanken, sondern — was schwerer noch in's Gewicht fällt, — über den Mangel an logischem Zusammenhang zwischen denselben. Die drei Gruppen stellen nämlich, in je einer weiblichen und einer Knabenfigur, dar: „Lyrik und Amor", „Drama und Todesgenius", „Natur und Wissenschaft": damit sollen also offenbar die verschiedenen Hauptrichtungen der schöpferischen Thätigkeit Goethes symbolisirt werden. Die weiblichen Figuren müssen mithin unter sich ebenso wie die

Knabenfiguren unter sich in einem gewissen Parallelismus, außerdem jede weibliche zu der mit ihr verbundenen Knabenfigur in einem und demselben Beziehungsverhältniß gedacht werden. Welcher Parallelismus, d. h. welche Analogie herrscht aber nun zwischen „Lyrik", „Drama" (zwei Formen der Dichtkunst) mit — „Natur"? und wiederum: welche Analogie ist zwischen „Amor", „Todesgenius" (zwei Symbolgestalten der Antike) mit „Wissenschaft" zu finden? Und ferner: Wenn man auch zugeben mag, daß die Liebe den wesentlichen, wenn auch bei weitem nicht den einzigen Hauptinhalt der lyrischen Dichtkunst ausmacht, so ist der Begriff des Dramas doch (namentlich bei Goethe) viel weiter als die durch den Todesgenius symbolisirte Tragödie; vollends aber dreht sich bei der Zusammenstellung von „Natur und Wissenschaft" das Beziehungsverhältniß geradezu um, da nicht die Wissenschaft für die Natur, sondern umgekehrt diese für jene den Inhalt bildet; ganz abgesehen davon, daß, selbst wenn man eine solche Umkehrung bewirkte, d. h. die beiden Figuren verwechselte, schwerlich als Hauptgegenstand der Wissenschaft die Natur zu betrachten wäre. Auch bei Goethe nicht, der sich neben seinen Naturstudien auch mit ästhetischen und andern Studien beschäftigt hat. Ohnehin, was die erstgenannten Gruppen betrifft (um unsern Vorwurf der Dürftigkeit dieser Symbolik zu rechtfertigen), könnte man füglich fragen, ob es weniger wichtig sei, daß Goethe „Wilhelm Meister" und „Hermann und Dorothea" geschaffen, als den „Egmont" und den „Götz"; mit andern Worten: ob die gänzliche Nichtberücksichtigung des Romans und des Epos, sowie vieler andern Dichtungsarten bei Goethe zu rechtfertigen sei?

Wir haben gerade an diesem Beispiel, da es sich hier — wie schon mehrmals hervorgehoben — um ein anerkanntermaaßen bedeutendes, ja vielleicht, vom Gesichtspunkt linearisch-monumentaler Schönheit betrachtet, um das bedeutendste Werk der modernen Plastik neuster Zeit handelt, zu zeigen versucht, welche Inkonvenienzen selbst hier zu Tage treten, um der mißlichen Pflicht überhoben zu sein, die noch viel größeren Widersprüche an den zahl-

reichen Werken geringeren Werthes aufzudecken; und wollen nunmehr — zum Schluß unserer Betrachtung — diejenige Richtung bezeichnen, in welcher denselben unserer Ansicht nach abzuhelfen und dadurch die Monumentalplastik in eine Bahn zu lenken wäre, welche ihr die Möglichkeit gewährte, nicht nur das Gepräge echter Monumentalität zu bewahren, sondern auch dem Bedürfniß und dem Geschmack des modernen Geistes in naturgemäßer Weise entgegenkommen.

Die beste Lehrmeisterin ist auch in dieser Beziehung die Geschichte. Sie lehrt uns, daß zu allen Zeiten, vom frühesten Alterthum bis zur Renaissancezeit herab, die Form der Denkmäler stets mit dem populären Bedürfniß in engstem Zusammenhange stand; nur in der darauf folgenden Zeit bis auf die Gegenwart herab erscheint dieser Zusammenhang zerrissen: die Errichtung von Denkmälern wird zu einer dem Nationalbewußtsein ganz fremden Modelaune, die, zuerst von Fürsten gehätschelt, später auch in private Kreise Eingang fand. — Sollte daraus der betrübende Schluß zu ziehen sein, daß die Plastik, ja vielleicht die gesammte bildende Kunst, sofern sie nicht mehr mit dem kulturgeschichtlichen Leben der Menschheit organisch verbunden ist — und dafür scheint der in der Architektur, wie in der Plastik und Malerei bemerkbare Eklekticismus, d. h. der Mangel an Originalität eines wahrhaft modernen Styls zu sprechen — ihre natürliche Lebenskraft bereits erschöpft haben und nur noch in einem künstlichen, gleichsam treibhausartigen Dasein erhalten werden könne? — —

Lassen wir jedoch diese inhaltsschwere Frage auf sich beruhen, um einen kurzen Rückblick auf die geschichtliche Entwicklung der Denkmalsformen zu werfen und daraus — wenn es möglich ist — eine Folgerung auf diejenige Stellung zu gewinnen, welche das Denkmal in der heutigen Kulturwelt naturgemäß einzunehmen haben dürfte.

Wenn wir, die ägyptischen Pyramiden und ähnliche, aus dem sich selbst vergötternden Despotismus der altorientalischen Welt entsprungenen und ihn symbosirenden Denkmäler übergehend, uns

sogleich an das hellenische Alterthum wenden, so geschieht dies darum, weil die klassische Antike, da in ihr die Plastik, als diese bestimmte Kunstgattung, kulminirte, für alle Zeit das unumgängliche Vorbild nach dieser Seite hin abgiebt. Dies zeigt sich auch besonders darin, daß zu keiner anderen Zeit die Denkmalsskulptur in so innigem organischen Zusammenhange mit dem gesammten Kulturleben stand als zur Zeit der hellenischen Kunstblüthe. Hier ist nun vor Allem ein Punkt, worin sich die feine Empfindung für solche organische Zusammengehörigkeit, d. h. für das wahrhaft Schöne der Gestaltung, in nachahmenswerther Weise kundgab: *die Verbindung der Skulptur mit der Architektur und*, im Zusammenhang damit, *die Aufstellung der Denkmäler an Orten, die an sich schon eine dem Zweck der Errichtung günstige, pietätsvolle Stimmung hervorrufen mußten.* Nicht die geräuschvollen Marktplätze und Straßenecken wählte man dazu, sondern jene auch architektonisch dafür disponirten Plätze, welche, wie die Agora, das Forum, die Stoen, die Vorplätze und Hallen der Tempel, besonders aber die heiligen Haine, ausschließlich dem öffentlichen politischen, wissenschaftlichen und religiösen Leben des Volks gewidmet waren. Dazu kamen noch die Theater, die Festräume für die öffentlichen Nationalspiele, das Stadium, der Hippodrom, die Gymnasien und andere Anstalten. In Hinsicht der modernen Denkmalsplastik könnte man hiegegen den Einwurf machen, daß, da unser Staatsleben, unsere Wissenschaft, Kunst und Religion — zum Theil aus klimatischen Ursachen — an geschlossene Räume gebunden sind, auch die Möglichkeit einer solchen Verbindung der Architektur mit der Denkmalsplastik ausgeschlossen sei; wir werden aber sehen, daß dieser Einwand, welcher allerdings den eigentlichen Kernpunkt der Frage berührt, nicht stichhaltig ist. Wir besitzen aus dem Alterthum und zwar aus der Blüthezeit der hellenischen Plastik, eine lange Reihe von Portraitstatuen und Büsten berühmter Feldherren, Staatsmänner, Redner, Philosophen, Dichter, Sieger in den olympischen Spielen u. s. f., welche (zum größten Theil nachweislich) nicht auf

isolirten Piedestalen gestanden haben, sondern entweder an den Orten ihrer Wirksamkeit auf einfachen Postamenten, aber stets in Verbindung mit der Architektur, oder in Nischen der Vorhallen der Bauwerke aufgestellt waren, wo sie durchaus mit der architektonischen Umgebung im organischen Zusammenhange sich befanden und im Verein mit dieser einen harmonischen Totaleindruck hervorbringen mußten. Im Römerthum wird dieser organische Zusammenhang schon wesentlich gelockert, weil es an der Empfindung dafür gebrach; das Kaiserthum betrachtete — aus ähnlichen Gründen wie das ägyptische Pharaonenthum — die Errichtung von Denkmälern als eine Prärogative des autokratischen Glanzes: kolossale Triumphbögen, mit Reliefs geschmückte Säulen und grandiöse architektonische Denkmäler sollten seine Macht und Hoheit verewigen. Was an Statuen und Büsten, die zu Tausenden aus Griechenland geraubt und nach Rom geschafft wurden, vorhanden war, wurde meist zur Ornamentation der Bauwerke verwandt oder in den Prunkgemächern, Bädern u. s. f., wo eben geeigneter Platz war, aufgestellt. Auf diese Weise blieb der Zusammenhang zwischen Architektur und Skulptur doch immer noch bis zu einem gewissen Grade bestehen. Im Mittelalter nahmen, dem specifisch-religiösen Sinne der Zeit gemäß, die Denkmäler meist die Form von Grabdenkmälern an, auf denen die Figuren zum Theil in liegender, zum Theil in knieender Stellung, auf Sarkophagen, zum Theil in aufrechter, als Nischengestalten über dem Grabe, an den Kirchenwänden angebracht wurden. Von profanen Denkmälern sind fast nur die, meist mit den Rathhäusern in Verbindung gebrachten Rolandstatuen von erheblicher Bedeutung, welche aber nicht eigentlich in dem engeren Sinne von Ehren-Denkmälern zu betrachten sind. Im Ganzen aber erkennt man auch im Mittelalter das Bedürfniß einer Verbindung der Skulptur mit der Architektur.

Erst nach dem dreißigjährigen Kriege, besonders aber vom achtzehnten Jahrhundert ab, tritt bei der Errichtung von Denkmälern, die allerdings nun gewöhnlich von Fürsten, und zwar zu ihrem eigenen oder ihrer Vorfahren Verherrlichung, veranlaßt

wurde, die Tendenz auf, das Denkmal zu isoliren und diese Isolirungstendenz, welche wesentlich aus ihrem Ursprung zu erklären ist, nimmt mehr und mehr, selbst als die Errichtung von Denkmälern aufhörte, ein fürstliches Privilegium zu sein, überhand. Man ist heutzutage, wo die Denkmalswuth einen geradezu akuten Charakter angenommen zu haben scheint, dahin gekommen, mit der Idee eines Denkmals ohne Weiteres den Nebenbegriff der Isolirung als selbstverständlicher Norm zu verbinden.

Wenn wir nun hierin einen Beweis für die Naturwidrigkeit der heutigen Denkmalsform erblicken müssen, so erübrigt nur noch, den oben berührten Einwand, als ob die eigenartige Gestaltung unseres modernen öffentlichen Lebens die Ursache davon sei und ob nicht dennoch die Forderung, daß man von dieser Naturwidrigkeit ablasse, um zu dem naturgemäßen Zusammenhang der Denkmalsplastik mit der Architektur zurückzukehren, erfüllt werden könne.

Der Schluß, daß, weil unser Staatsleben, unsere Wissenschaft, Kunst und Religion, sowie unser ganzes sociales Leben wesentlich an geschlossene Räume gebunden ist, dadurch auch die Möglichkeit einer Verbindung der Denkmalsplastik mit der Architektur wegfalle, ist durchaus nicht als richtig zuzugeben, denn es würde daraus nur folgen, daß, um eine solche Verbindung zu ermöglichen, auch die monumentale Architektur — und wahrlich nicht zu ihrem Schaden! — einer Reorganisation unterworfen werden müsse, indem man bei Projektirung solcher Bauten von vorn herein auf jenen Zweck rücksichtige. Namentlich bei allen denjenigen Monumentalbauten, welche, wie die Parlamentshäuser, die Justizpaläste, die Rathhäuser, die Theater, die Museen, Akademien, Universitäten, Bibliotheken u. s. f., müßte, sei es in der Disposition der Vorhallen und in den Treppenhäusern, sei es in den großen Versammlungs-Räumen u. s. f. schon im Grundplan auf die plastische Ausschmückung derselben mit den Denkmälern derjenigen großen Männer Rücksicht genommen werden, welche mit dem Zweck des Bauwerks in einem ideellen Zusammenhange stehen. Zum Theil hat man auch hin und wieder — ein Be-

weis, daß ein dunkles Gefühl für solche organische Verbindung der Architektur mit der Denkmalsplastik wirklich vorhanden ist — einen schwachen Anfang damit gemacht. Wir meinen nicht jene von König Ludwig ausdrücklich zu solchem Zweck erbauten Prachtgebäude, wie die „Walhalla" bei Regensburg, die „Feldherrn- und Ruhmeshalle" in München, welche, obschon aus einem richtigen Gefühl für die Idee eines Ehrendenkmals hervorgehend, doch unserer Ansicht nach weit über das moderne, wesentlich praktische Bedürfniß hinausgehen; sondern an jene partielle Aufstellung von Denkmalsstatuen großer Künstler und Kunstgelehrten in den Vorhallen der Museen, wie z. B. in der des berliner Museums, ohne daß aber hier, weil im Grundplan des Gebäudes darauf keine Rücksicht genommen war, irgend eine wirklich organische Verbindung beider Künste erreicht würde. Es ist fast peinlich zu denken, wie diese schönen Marmorstatuen von Winckelmann, Rauch, Carstens, Schnaase u. s. f. in der Vorhalle des berliner Museums sich verlassen fühlen müssen. Sie stehen eben da, könnten aber ebenso gut auch wo anders stehen: kurz es fehlt der organische Zusammenhang mit der Umgebung, und die Empfindung dieses Mangels läßt den Beschauer, bewußt oder unbewußt des Grundes, zu keinem reinen Genuß gelangen. Eine vortreffliche Gelegenheit zu einer solchen organischen Verbindung der Architektur mit der Denkmalsplastik war bei dem Bau der National-Gallerie in Berlin gegeben. Wenn hier der Körper des Gebäudes mit einer ringsherum laufenden großartigen Säulenhalle umgeben worden wäre, deren Rückwand, den Säulen entsprechend, durch Pilasterstreifen getheilt und in den dadurch gewonnenen Wandfeldern Nischen zur Aufnahme von Statuen oder Kolossalbüsten der größten deutschen Künstler angebracht wären, so hätte wahrlich die Architektur selbst nur dadurch gewinnen könen. Satt dessen hat man sich begnügt, die Namen der Künstler auf kleinem Etikettstreifen unterhalb des Daches — allerdings mit goldenen Buchstaben — aufzuschreiben! Man geht jetzt in Berlin mit dem Plane um, ein neues Akademie-Gebäude, ein neues Universitäts-Gebäude, ein neues Bibliothek-

Gebäude, einen neuen Reichstagspalast zu bauen. Grund genug zu der Mahnung, daß man endlich die von uns angeregte Frage in ernste Erwägung ziehe. Es würde, wenn das Prinzip einer organischen Zusammengehörigkeit der Denkmalsskulptur mit der Architektur zur Anerkennung gelangte, damit ein reiches Feld der künstlerischen Thätigkeit, und nicht blos für die Plastik, sondern auch für die Architektur selbst eröffnet werden.

Nun kann aber allerdings auch der Fall eintreten, daß das Ehrendenkmal eines großen Mannes, weil etwa ein für seine Aufstellung passendes Bauwerk fehlt, für sich bestehend zu denken ist. Dann würde das Verhältniß der beiden Künste zu einander ein umgekehrtes sein müßen Denn, wie bedeutend und in sich zweckhaft ein plastisches Werk auch sein mag: in Verbindung mit einem monumentalen Bauwerk nimmt es, kompositionell betrachtet, doch immerhin nur die Stellung eines Ornaments ein. Soll es also ohne solche sekundäre Stellung als Hauptmoment in der Verbindung gedacht werden, so ist dies nur so zu erreichen, daß umgekehrt die Architectur als ornamentale Zuthat zum plastischen Werk damit verbunden wird. Vor Allem aber ist dazu erforderlich, daß ein geeigneter Platz — das heißt: statt der geräuschvollen Mittelpunkte der Stadt die fast überall vorhandenen Promenadenanlagen mit ihren, von fließenden Wassern umzogenen Bosquetts und von Baumgruppen bestatteten Plätzen, die an sich schon eine gesammeltere Stimmung zulassen — gewählt, sodann aber, daß alle Denkmäler, namentlich die in jeder Beziehung empfelungswerthen Kolossalbüsten, in einfache architektonische Umgebung gebracht werden. Wenn man erwägt, daß jedes Standbild — sei es Statue oder Büste — doch immer nur eine Hauptansicht darbietet, welche es in monumentaler Hinsicht am wirksamsten zur Anschauung bringt, so ergiebt sich das Bedürfniß eines architektonisches Abschlusses nach den andern drei Seiten ganz von selbst. Solcher Abschluß kann in Form einer halbrunden Säulenhalle oder auch einer festen, architektonisch gegliederten Wand gedacht werden, deren Felder mit auf die Be-

deutung des großen Mannes bezüglichen Reliefs, mit Denksprüchen oder Citaten aus seinen Werken ausgestattet werden. Aber diese plastischen Darstellungen und Inschriften, welche ohnehin schon einen näheren Zusammenhang mit dem Denkmal enthalten als jene bis zum Ueberdruß sich stets wiederholenden konventionellen und meist nichtssagenden Allegorien, die lediglich der ornamentalen Bekleidung des sonst nackten Postaments wegen angebracht zu werden pflegen, müßten ebenso verständlich, wie charakteristisch sein. Die Inschriften würden bei großen Staatsmännern prägnante Aussprüche derselben („Wir gehen nicht nach Canossa!"), bei Dichtern Stellen aus ihren Werken, bei Musikern die Namen ihrer Hauptkompositionen u. s. f., die Reliefs Scenen aus ihrem Leben oder auch Darstellungen von Figuren, die ihren Werken entnommen sind, u. s. f. zur Anschauung bringen. An Motiven würde es also, um die architektonische Dekoration bedeutungsvoll zu gestalten, wie man sieht, nicht fehlen, und die flüchtigen Andeutungen, welche wir hier geben, sollen auch nur ganz allgemein die Richtung angeben, in welcher die betreffenden Entwürfe aufzufassen wären. Wie man aber auch über unsere Vorschläge denken mag, so möchte doch dies jedem Unbefangenen einleuchtend sein, daß, wenn die heutige Plastik die von uns angedeutete Richtung einschlagen würde, dadurch nicht nur für die wahrhaft monumentale Behandlung der Denkmalsskulptur viel gewonnen, sondern auch — was noch mehr ins Gewicht fällt — der eigentliche Zweck des Ehrendenkmals, nämlich die Erinnerung an einen großen Mann der Nation wach zu erhalten, in höherem Grade erreicht werden dürfte als durch die heute beliebte Manier der isolirten Portraitstatue auf geräuschvollen Stadtplätzen.

Anmerkung.

*) Reinhold Begas, der Meister des Schiller-Denkmals in Berlin.

(292) Druck von J. Dräger's Buchdruckerei (C. Feicht) in Berlin.

Ueber

moderne Denkmalswuth.

Von

Dr. Max Schasler

in Rudolstadt.

Berlin SW. 1878.

Verlag von Carl Habel.

(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)

33. Wilhelm-Straße 33.